



Figura 88. Monte Tabor. AUGUSTO, Cesar; *Movimento da Transfiguração*, em: <http://cesaraugustoliveira.blogspot.pt/2014/08/festa-da-transfiguracao-do-senhor-jesus.html>, 4 de junho 2016

6.4. Um percurso escatológico do maneirismo ao proto-barroco: Gregório Lopes, Fernão Gomes, Pedro Nunes e Diogo Pereira

Teresa Lousa e Filipe Alberto da Silva

A palavra escatologia, proveniente do grego *ta eschata* (εσχάτος), pode ser traduzida como «as últimas coisas», servindo aqui para designar as doutrinas da ressurreição, do julgamento, do Céu e do Inferno. A originalidade da escatologia cristã reside na figura central de Cristo¹⁵⁶. É Ele que através da encarnação põe em movimento a história dos homens em direção ao objetivo da salvação e da ressurreição: «a fim de que Deus seja tudo em todos»¹⁵⁷.

Os pintores que aqui apresentamos, assim como as respetivas pinturas podem ser situados no maneirismo português que apresenta, em sintonia com o resto da Europa, uma clara demarcação dos modelos rígidos do Renascimento. No contexto português a forte expressão de uma espiritualidade e de um misticismo fazem, de certa maneira, o contraponto a uma ortodoxia, rigor e austeridade tridentina que a época impunha aos artistas. O domínio político e religioso da arte foi consubstanciado através do Concílio de Trento, nomeadamente, de forma oficial através do decreto da sessão XXV, do dia 4 de dezembro de 1563: «De invocatione, veneratione, et Reliquiis, Sanctorum, et sacris imaginibus»¹⁵⁸. A exigência de decoro tridentino vem

¹⁵⁶ Cf. Paul Poupard, *Dictionnaire des religions*, P.U.F., Paris, 3.^o édition, 1984, pp. 627-628.

¹⁵⁷ 1 Co 15 :28.

¹⁵⁸ *Sacrosanctum Oecumenicum Concilium Tridentinum*, Tridenti, MDCCXLV, pp. 331-332.

refrear as liberdades e excentricidades conquistadas pelo Renascimento, mas a *maneira* de certos pintores soube habilmente encontrar uma via mística da expressão da ideia interior através da arte.

6.4.1. Gregório Lopes (c. 1490-1550) e a mudança antirrenascentista no programa escatológico da Ressurreição

Desconhece-se a data exata do nascimento do pintor Gregório Lopes; sabemos apenas que veio ao mundo por volta do ano 1490. A data de sua morte foi documentada por Sousa Viterbo a 1550¹⁵⁹. É considerado um dos maiores pintores portugueses da primeira metade de Quinhentos. A primeira fase da sua pintura é testemunha de uma italianização presente na arte portuguesa que nessa época expressa uma maior proximidade aos valores renascentistas (ainda que segundo os moldes manuelinos) do que ao vocabulário maneirista. Mas de acordo com Victor Serrão, na trajetória derradeira de Gregório Lopes, podemos identificar uma viragem antirrenascentista, por exemplo, em obras como o *Martírio de S. Sebastião* que pintou para a Charola do Convento de Cristo em Tomar em 1536-1538, bem como as tábuas do antigo políptico do Mosteiro de Santos-o-Novo com os seus fundos de ruínas, ou ainda o *Milagre da Ressurreição do Mancebo* de 1535-1540, do Museu Catedralício de Évora, com figuras cortesãs, cujo desenho dinâmico revelam um afrouxamento dos códigos estabelecidos em favor de uma outra vitalidade das formas plásticas e cujas belas arquiteturas de sinal anticlássico animam a profundidade dos planos¹⁶⁰.

Agraciado em 1520 como Cavaleiro Espatário, uma distinção própria dos profissionais mecânicos. Félix da Costa dirá a esse respeito: «A Gregório Lopes pintor, deu El Rey de Portugal o hábito de Santiago como consta na sua sepultura em Sam Domingos de Lisboa [...]»¹⁶¹ Apesar de nesta época em Portugal a pintura continuar a ser muito mal compreendida e estar associada a critérios mecânicos e oficinais, este tipo de distinções revelam a tendência de destacar os melhores pintores atribuindo-lhes algum tipo de nobilitação, que partia da vontade régia. Esta tendência permitiu que um espectador atento e seu contemporâneo, Garcia de Resende, escrevesse «na sua Miscelânea: «Pintores, miniadores, agora no cume estão»¹⁶², afirmação que

¹⁵⁹ Sousa Viterbo – *Notícia de alguns pintores portugueses...* Lisboa: Typographia da Academia Real das Sciencias de Lisboa, 1903, p. 106.

¹⁶⁰ Cf. Vítor Serrão, «A pintura maneirista em Portugal: das brandas “maneiras” ao reforço da propaganda», in Paulo Pereira, *História da Arte Portuguesa*, vol. 6, Lisboa, Círculo de Leitores, 2007, pp. 62-63.

¹⁶¹ Félix da Costa, *The Antiquity of the Art of Painting*, publicado por George Kubler, New Haven and London, Yale University Press, 1967, folio 105 r, p. 461.

¹⁶² Citado em Joaquim Caetano «O melhor Oficial de Pintura que naquele Tempo Havia» consultado a 19/11/ 2015 em <https://joaquimcaetano.wordpress.com/amor-fama-e-virtude/o-melhor-oficial-de-pintura-que-naquele-tempo-havia/>.

muito chocaria Francisco de Holanda que tem necessidade de lembrar que a sua intenção: «[...] Não era mais que mostrar aos portugueses, que estão muito alheios disso, que coisa é a pintura, se é arte se ofício, se é coisa nobre ou inobre, se é coisa leve e ridícula ou mui gravíssima e intelectual [...]»¹⁶³.

Pensa-se que se terá formado como pintor na oficina do pintor régio Jorge Afonso (1470-1540), de quem era, em 1515, genro. Foi o primeiro pintor português nobilitado como Cavaleiro do Hábito de São Tiago, em 1520, ano em que é prestigiado nos mais destacados círculos de corte e nobreza. Ao serviço de D. Manuel I e de D. João III, é o pintor régio ativo entre 1513 e 1550. É um artista capaz de transmitir, melhor do que qualquer outro do seu tempo, o requinte do ambiente cortesão, quer pelo tratamento dos pormenores da riqueza dos adornos e das indumentárias, por um lado, quer pela graciosidade galante dos gestos e das poses e pela recreação dos interiores palacianos, por outro. No contexto da sua trajetória maneirista, é fundamentalmente reconhecido pelas pinturas destinadas à Charola do Convento de Cristo, mas destacaremos ainda outras obras desse período de novos recursos estilísticos.

Em primeiro lugar, destacamos um dos seus serviços para a ordem de São Tiago, que consistiu no conjunto de seis retábulos realizados entre 1535 e 1550, conhecidos pela designação de *Antigo retábulo de Santos-o-Novo*, destinados ao mosteiro das comendadeiras da Ordem de Santiago, fundado em 1490 perto da Madre de Deus, Lisboa. Trata-se de uma obra muito cuidada ao pormenor, e possuidora de um forte individualismo estilístico. Neste breve texto, focaremos a nossa atenção na *Deposição no Túmulo* (c. 1540) [fig. 93].

O programa artístico dos retábulos visa legitimar o programa espiritual dos cavaleiros de São Tiago em prol da fé Cristã. Gregório Lopes conseguiu-o na *Deposição*, quer pela erudição da sua pintura e do rigor naturalístico, quer pela ciência da composição. O realismo dos trajés, a qualidade da cor, o rigor histórico que a arquitetura do túmulo de Cristo apresenta, tudo isto são elementos que validam a linha orientadora dos cavaleiros de São Tiago. Os quatro evangelistas relatam de forma quase idêntica a deposição de Cristo, ignorando a grandeza do acontecimento que se seguirá, a Ressurreição. Segundo os ritos judaicos, na tarde da sua morte, Cristo é envolvido em ligaduras, juntamente com perfumes ¹⁶⁴.

Na pintura de Gregório Lopes, o ambiente de tristeza e o pesar das figuras que carregam o corpo inerte de Cristo é conseguido pelo uso de cores sombrias no tratamento das vestes, com uma delicada atenção dada ao realismo das expressões de tristeza dos rostos. Contudo, existe um contraste entre o peso da paleta cromática das figuras e a veste amarela de um dos discípulos

¹⁶³ Francisco de Holanda, *Da Pintura Antiga*, Lisboa, INCM, 1984, p. 89.

¹⁶⁴ Jo 19:40.

de Cristo. A utilização de uma cor vibrante pelo mestre, qual sol irradiante, preconiza desta feita futuros acontecimentos luminosos: a Ressurreição, a Transfiguração e a Ascensão de Cristo.

No quadro desta temática do mistério da redenção em ambiente maneirista, destacamos também a *Ressurreição de Lázaro* da Igreja da Madalena em Olivença, com grupos de figuras descentradas num contexto arquitetónico sinuoso e enleante. Para Vítor Serrão os mesmos pressupostos proto-maneiristas podem ser encontrados nos painéis provenientes do santuário renascentista do Bom Jesus de Valverde (Museu Regional de Évora), como, por exemplo, a *Adoração dos Pastores* de 1544-1545, revelando uma pesquisa por novos caminhos estéticos de maior dinamismo formal, nomeadamente no âmbito da luz e da cenografia que se apresenta mais teatralizada¹⁶⁵. De acordo com esta interpretação, as composições já não se organizam por modelos estritamente clássico-renascentistas, «[...] mas com linhas sinuosas, fugas a eixos polarizados, autonomização de fundos, soltura de pincéis e busca de uma nova beleza idealizada de figurinos, características essas que são já de palpitante afirmação anti-clássica»¹⁶⁶.

Como exemplo maior da adesão à nova estética de intensa inflamação cenográfica e de fundos abertos a complexas composições sem preocupação com a harmoniosa ordenação das linhas, apresenta-se *O Martírio de S. Sebastião*, encomendado em 1536 e representando o dramático auto-de-fé que é contemporâneo da introdução do Tribunal do Santo Ofício e do domínio de um novo poder que exerce o controlo da produção intelectual através do Índex e exerce a vigilância pela boa prática doutrinária.

6.4.2. Fernão Gomes (1548 1612) e um programa cristológico

Homem de bravo talento, segundo Félix da Costa, é natural da vila castelhana de Albuquerque e formou-se na Holanda, com o pintor Anthonus Blocklandt (1534-1583). Em 1594 é nomeado pintor régio da corte da corte de Filipe II de Espanha, I de Portugal, posição que continuou a ocupar sob Filipe III, e alguns anos mais tarde cria a Irmandade de S. Lucas (1602), corporação de pintores na capital portuguesa. Sabe-se, pelo retrato de Luís de Camões que deixou para a posteridade, que foi próximo do poeta. Fernão Gomes situa-se, deste modo, na elite cultural do seu tempo, marcada pela filosofia neoplatónica então em voga.

Dado que pretendemos seguir em imagens o percurso de Cristo até a sua Ascensão, começamos pela pintura da *Encarnação* (c. 1594) [fig. 89], da autoria deste pintor. Esta obra é talvez o paradigma que melhor revela a

¹⁶⁵ Cf. Vítor Serrão, «A pintura maneirista em Portugal: das brandas “maneiras” ao reforço da propaganda, in *op. cit.*, p. 64.

¹⁶⁶ *Loc. cit.*

situação cultural dos finais do século XVI em Portugal. Deparamo-nos desde logo com uma representação atípica da divindade: o tetragrama hebraico «Jeová» no interior de um triângulo equilátero, representando deste modo a Trindade. O emblemático triângulo divino incita-nos a penetrar nos mistérios da Anunciação desprovidos do habitual antropomorfismo divino e do símbolo da pomba branca que representa o Espírito Santo. Este é representado por um feixe luminoso que emana do triângulo com a inscrição latina: «Verbum Caro Factum Est», remetendo para a passagem de João: «E o verbo fez-Se homem e habitou entre nós»¹⁶⁷ no ventre da Virgem Maria.

Outro elemento curioso da pintura é a lamparina acesa entre o anjo em adoração e a Virgem, a Mãe de Deus. A luz representa simbolicamente o testemunho da presença divina entre os Homens. Recordamos que etimologicamente a palavra «Mãe» é de origem indo-europeia e tem um parentesco com a palavra «Matéria»¹⁶⁸. Deste modo, a Virgem Maria, a mãe material de Cristo, é o veículo que permite ao Espírito divino manifestar-se na matéria. Segundo o *Speculum Humanae Salvationis* (1309-1324), a Virgem tem dentro de si o Cristo, da mesma maneira que o castiçal suporta a vela¹⁶⁹. Um dos indícios que indica que esta pintura é a representação da *Encarnação* e não da *Anunciação* é o facto de o anjo se encontrar já prostrado diante da Virgem, adorando desta forma o Verbo tornado carne.

O último desenho que aqui apresentamos é a *Ascensão de Cristo* (1599) [fig. 90], de Fernão Gomes, inspirado na célebre Transfiguração (1518-1520) de Rafael [fig. 91]. Ao contrário da pintura de Rafael, o foco luminoso não provém do próprio Cristo, mas encontra-se acima dele: é a luz divina para a qual o Redentor se dirige. É o regresso ao Pleroma divino em que todos os cristãos estão convidados a penetrar. Do ponto de visto neoplatónico, trata-se do regresso ao «raio que emana da face divina»¹⁷⁰ que irradia a sua beleza espiritual em toda a corporalidade da matéria. No centro da composição, os pés de Cristo estão pousados em cima de uma cartela com uma inscrição bíblica latina, que aqui citamos em português: «Homens da Galileia, porque estais assim a olhar para o céu? Esse Jesus, que vos foi arrebatado para o Céu, virá da mesma maneira, como agora O vistes partir para o Céu»¹⁷¹. Este momento bíblico apela ao misticismo, pois exorta quer o leitor desta passagem bíblica quer o observador da pintura a procurar e contemplar «esse

¹⁶⁷ Jo 1:14.

¹⁶⁸ H. Petitmangin ; Les mots latins : classés par familles et accompagnés de notes étymologiques, 3.º ed., J. de Gigord, Paris, 1916, p. 62.

¹⁶⁹ Cf. Erwin Panofsky, *Early Netherlandish Painting*, New York, 1971, Vol. I, p. 143.

¹⁷⁰ Erwin Panofsky, *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie* (1924), trad. Henri Joly, *Idea: contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art*, Gallimard, Paris, 1983, p. 116.

¹⁷¹ Act 1:11.

Jesus, que dentre vós foi elevado ao céu». Cristo olha diretamente para o espectador que está do outro lado do espaço bidimensional do desenho de Fernão Gomes, convida-o a segui-Lo e a participar da Transfiguração a partir do «Cristo interior»¹⁷².

Rafael consegue criar um paradigma no tema da Transfiguração, obra que fora amplamente glosada; quer pela mestria da construção e do tratamento das figuras, por um lado, quer pela eficácia na representação de dois níveis de realidade, o mundo celeste e o mundo terrestre, por outro. Estes dois mundos comunicam e interpenetram-se na figura de Cristo e as restantes. Esta harmoniosa dicotomia, embora doutrinalmente oposta, é no desenho de Fernão Gomes estilisticamente unida no movimento das figuras, que são como que «sugadas» para o interior da luz divina. O movimento antagónico entre luz e sombra que cria o efeito de «sucção» é sublimemente conseguido quer pelo movimento da semicircunferência luminosa que se opõe à semicircunferência negra, por um lado, quer pela disposição em círculo das figuras celestiais próximas de Cristo, em contraponto com as figuras terrenas do primeiro plano, assentes numa linha horizontal para reforçar o seu aspeto ainda ligado à Terra, por outro. Todo o conjunto de formas e movimentos do desenho ajuda a exaltar o dinamismo vivo da composição. Em suma, toda a composição é um movimento em direção à perfeição divina de Cristo: a espiritualização absoluta do seu ser, corpo e alma.

6.4.3. Pedro Nunes (1586-1637) e a «Descida da Cruz»

Pedro Nunes, pertence à última geração maneirista, é um pintor eborense de origem humilde, Pedro Nunes era filho de um lavrador de nome Francisco Fernandes Pitães, vinhateiro dos condes de Basto. O artista iniciou a sua aprendizagem aos 14 anos com o pintor da Inquisição de Évora Manuel Fernandes (1579-1656). Com o enseio de viajar para Roma, a fim de aprofundar o seu estudo, é auxiliado pelo mecenas local, o arcebispo de Évora D. José de Melo, acabando por permanecer na cidade papal entre 1607 e 1615. Foi membro destacado da Academia de São Lucas de Roma, onde se encontravam os melhores pintores romanos, arquitetos e escultores do seu tempo. No seu regresso a Portugal, ainda passa por Barcelona, regressando a Évora por volta do ano de 1616. Nesse mesmo ano, recebe o encargo de pintar a grandiosa *Descida da Cruz* (1620), encomendada pelo mecenas D. Manuel de Vasconcelos, senhor do Esporão. Destinada à Capela do Esporão da Sé de Évora, é sem dúvida uma das suas maiores obras, se não a sua obra-prima, fazendo dela um dos expoentes máximos do Maneirismo na zona sul de Portugal.

¹⁷² «Ninguém poderá afirmar: Ei-lo aqui ou ali, pois o reino de Deus está dentro de vós». Lc. 17, 21.

O artista desenvolveu um conjunto de referências extraídas do ambiente romano, fruto da sua estadia na terra papal. O classicismo Rafaelesco faz-se sentir nesta pintura pelas alusões intelectuais, como o *admonitore* no extremo direito da composição atrás de Nicodemos, por um lado, mas também através da interpretação livre, arrojada, e assaz, por outro. É de salientar o seu apurado sentido de composição, a qualidade do desenho, a força cromática, a maestria de uma pincelada larga e compacta inspirada na liberdade do movimento da Irmandade de S. Lucas. O rigor naturalista da anatomia, das roupagens e dos acessórios são também dignos de menção, assim como a intuição de uma luz modeladora muito própria dos primórdios do Barroco que Nunes evidencia nas suas composições.

Pedro Nunes integrou habilmente o seu autorretrato na pintura *Descida da Cruz* (1620) [fig. 92]: «...no triplo papel de introdutor de cena (espécie de «figura de convite» profana), de autorretrato orgulhoso da ideia criadora e de símbolo da liberalidade da pintura»¹⁷³. Representou-se a si próprio enquanto *admonitore*, um conselheiro da Companhia de Jesus, a única figura que observa para fora da cena e perscruta atentamente o olhar do espectador. O seu olhar convida-nos a participar na Deposição de Cristo, em sinal da nossa própria mortalidade, o que o crânio do primeiro plano seguramente não nos fará esquecer. No entanto, também evoca a esperança na imortalidade da Alma e na entrada no Reino dos Céus, ao apontar com o seu indicador para o corpo inerte de Cristo. É de facto a única figura de expressão serena, motivada sem dúvida pelo conhecimento do evento futuro, a Ressureição.

Chamamos a atenção para a forma peculiar das escadas em forma de compasso e da mão esquerda do discípulo que repousa na cruz. Esta composição não deixa de ter um certo paralelo com a iconografia de *Deus Artifex* enquanto Geómetra. Talvez o artista quisesse representar a vontade divina por via de uma alusão indireta ao Deus Geómetra, reforçando deste modo a ideia de que a própria crucificação e morte faziam parte do plano divino.

6.4.4. Diogo Pereira (1630-1658) e uma iconografia proto-barroca do inferno

Pintor do século XVII que paulatinamente começa a ser reconhecido nos dias de hoje, era considerado por Félix da Costa Meesen, pintor que foi quase seu contemporâneo, na sua *Antiguidade da Arte da Pintura* (1696), como «um génio raro, que sempre se ocupou em incêndios, Dilúvios, Tormentas, noites pastoris [...] não foi tão célebre neste reino como os mais peritos nas cousas de mayor empenho [...] e como o seu exercício foi sempre imitar

¹⁷³ Vítor Serrão, «A Pintura Maneirista em Portugal», in *História da Arte Portuguesa*, Vol. II, (Direcção de Paulo Pereira) Lisboa: Círculo de Leitores, 1995, p. 495.

desgraças, nunca chegou a ver fortuna»¹⁷⁴. Também sabemos através de Mee- sen que era autodidata. Diz-nos também o Bispo Conde Dom Francisco que este pintor de grande magistério era «estimadíssimo na representação de fogos, incêndios, torres queimadas, purgatório, inferno e outros semelhantes assumptos»¹⁷⁵.

Muito pouco se sabe do artista, apenas que vivia numa situação precária em Lisboa e que servia como mordomo na Irmandade de S. Lucas. Existem, ao nosso conhecimento, poucos dados biográficos sobre o pintor. Sabe-se que morava na freguesia de Santa Catarina do Monte Sinai em Lisboa, bairro tradicional dos artistas. Pensa-se que terá morrido na pobreza e no esqueci- mento, apesar do seu enorme talento.

Não obstante as vicissitudes político-sociais muito particulares que se vi- viam em Portugal, com a perda da independência, Diogo Pereira teve o mé- rito de pressentir uma modernidade bem presente na sua pintura que parece não ter precedentes em Portugal, o que faz dele um génio «unicum»¹⁷⁶.

Era um artista de destaque quanto às temáticas histórico-mitológicas: Tróias, Sodomas e outros temas ao gosto do mercado erudito compreendido entre os anos de 1630 e 1658, durante os reinados de D. João IV e D. Afonso VI. O valor das suas obras para a posteridade explica-se pelo seu estilo uni- tário na composição de cenografias fantasistas e de arquiteturas incendiadas que recriam uma atmosfera de caos, o que resultou em obras muito aprecia- das durante o clima da Restauração, especialmente pela temática do Herói Redentor Eneias, personagem que, exilado da sua cidade, regressa para a sal- var¹⁷⁷. O paralelo com a doutrina cristã do regresso de Jesus entre os mortos para salvar os vivos é digno de ser aqui mencionado.

Durante o período em que se afirmava a resistência contra o império fi- lipino, um inflamado sermão do carmelita Frei Manuel das Chagas (1580?- -1666) afirma que as imagens ditas, escritas e pintadas se tornavam em «no- vas trombetas de Jericó capazes de derrubar para sempre os muros de Cas- tela»¹⁷⁸. A pintura extravasa assim a sua função comunicativa para se tornar uma ferramenta de exercício do poder. Com o auxílio da Graça divina, a arte da pintura empara e impele o povo português a libertar-se do jugo filipino.

¹⁷⁴ Félix da Costa, *The Antiquity of the Art of Painting*, publicado por George Kubler, New Haven and London, Yale University Press, 1967, pp. 269-270.

¹⁷⁵ Bispo Conde Dom Francisco, *Lista de alguns artistas Portuguezes, colligida de escriptos e docu- mentos*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1839, p. 76.

¹⁷⁶ Vitor Serrão, *Diogo Pereira: e a pintura de temário histórico-mitológico no Portugal proto-barro- co*, [s.n.], Lisboa, 2001, p. 14.

¹⁷⁷ Ver a este respeito o artigo de Vitor Serrão «O Mito do Herói Redentor: a representação de Eneias na Pintura do Portugal Restaurado», *Quintana*, n.º 1, 2002, pp. 72-81.

¹⁷⁸ Citado em Vitor Serrão, *Diogo Pereira: e a pintura de temário histórico-mitológico no Portugal proto-barroco*, [s.n.], Lisboa, 2001, p. 31.

Escolhemos a pintura do *Inferno* (c. 1640) [fig. 94], uma pintura exortativa e de propósito moralizante, repleta de chamas e de figuras a serem punidas pelos seus delitos porque Cristo, antes da Ressurreição, e como antecipou o patriarca David, desceu aos infernos para salvar todos os Homens: «foi com este espírito que Ele foi pregar aos espíritos que estavam no cárcere, àqueles que outrora, nos dias de Noé, tinham sido rebeldes»¹⁷⁹. Trata-se de uma obra ímpar onde complexas e incendiárias construções arquitetónicas em ruínas, associadas às cores quentes e vibrantes do fogo, contrastando com um fundo predominantemente escuro e pleno de dramatismo, nos remetem para uma *maniera* muito própria essencialmente marcada pela fantasia caótica e ilógica em que depõe o expectador. A visão perturbadora do inferno, em estilo de pesadelo, é uma opção consistente com a agenda catequizadora da Igreja Contrarreformista, que exorta e adverte os homens a respeito das terríveis consequências dos seus atos pecaminosos e das suas opções carnavais e vãs em detrimento do espírito. A escolha de temas dantescos (como por exemplo o Inferno, o incêndio de Tróia ou o dilúvio) presentes nas suas principais pinturas fazem deste pintor “de desgraças” um precursor de uma linguagem onírica e surrealizante, na mesma medida em que também Bosch assim o foi.



Figura 89. *Encarnação*, retábulo de Fernão Gomes, c. 1594, Mosteiro dos Jerónimos, Lisboa

¹⁷⁹ 1 Ped 3:19.



Figura 90. *Ascensão de Cristo*, Desenho de Fernão Gomes, 1599, MNAA, Lisboa



Figura 91. *A Transfiguração*, Pintura de Rafael, 1517-1520, Museu do Vaticano



Figura 92. *Descida da Cruz*, pintura de Pedro Nunes, 1620, Capela do Esporão da Sé de Évora



Figura 93. *Deposição no Túmulo*, retábulo de Gregório Lopes, c. 1540, MNAA, Lisboa



Figura 94. *O Inferno*, pintura de Diogo Pereira, c. 1640, Antiga coleção Marquês de Penalva, coleção particular

6.5. Arquitetura do Classicismo

Ana Lúsa Marques

«O desenvolvimento do classicismo em Portugal tem na arquitetura uma expressão artística privilegiada»¹⁸⁰. Privilegiada pela inerente liberdade visual que a obra edificada encerra em si, dissimulando mais facilmente qualquer expressividade icônica que se escuda com eficácia nas matrizes geométricas, no seu valor utilitário e na monumentalidade da escala face às outras formas de expressão do discurso artístico. Justificou José Fernandes Pereira que, por esta ímpar condição da arquitetura: a ligação à geometria, a utilidade do objeto e a sua significativa escala, terá sido a obra arquitetónica a mais permeável a uma vasta e prolongada teia de experimentações clássicas que Portugal haveria de presenciar durante três séculos, entre o começo de Quinhentos e o final de Setecentos¹⁸¹.

O historiador propõe a compreensão do sistema clássico baseado nas *ideias artísticas*, não encontrando necessidade de uma datação precisa¹⁸², assumindo por isso uma clara distância do declarado positivismo a que História da Arte por norma recorre. No essencial, e para o entendimento desse sistema, refere que:

¹⁸⁰ José Fernandes Pereira, *A Cultura Artística Portuguesa (Sistema Clássico)*, Lisboa, Edição de Autor, 1999, p. 65.

¹⁸¹ Cf. *ibidem*, p. 2.

¹⁸² Cf. *ibidem*.